

097554

[illegible]

## 1. 서론

오늘날 5세대에까지 이른 재일조선인<sup>1)</sup> 사회는 일본국적자 증가<sup>2)</sup>와 동화 진전에 따라 아이덴티티의 유동화를 겪고 있다. 일본국적을 취득하고 ‘재팬 네이티브’(Japan native)를 자연스럽게 받아들이면서, 동시에 ‘민족성’ 회복과 ‘민족’으로서 살아갈 권리를 주장하고 민족문화를 추구하는 사람들이 나타났다. 즉, 일본에의 동화가 재

\* **자은이 | 한영혜** 서울대학교 영어교육과와 대학원 사회학과를 졸업했다. 쓰쿠바대학 대학원 사회과학연구과 박사과정을 수료했고, 사회학 박사학위를 받았다. 한신대학교 부교수를 거쳐 현재 서울대학교 국제대학원 부교수(현대일본사회 담당)로 있다. 일본의 시민운동, 일본의 정체성과 마이너리티 등을 연구 주제로 삼아왔으며, 향후 일본의 시민사회, 지식의 형성과 변용, 재일조선인 등을 연구할 계획이다. 주요 저서로 『일본의 지역사회와 시민운동』(한울, 2004), 『일본사회개설』(한울, 2001)이 있으며, 역서로는 『신산을 찾아 동쪽으로 향하네—청말 중국지식인의 일본유학』(일조각, 2005), 『일본의 사회과학』(소화, 2003)이 있다. 주요 논문으로는 「민족명」 사용을 통해 보는 재일조선인의 아이덴티티—「민족」의 한계와 새로운 의미, 『현대일본학회, 『日本研究論叢』, 제27호, 2008), 「일본의 「다문화공생」 담론과 아이덴티티 재구축」, 『한국사회사학회, 『사회와 역사』, 제71호, 2006), 「두 개의 어린이날—선택된 이야기와 묻혀진 이야기」, 『한국사회학회, 『한국사회학』, 제39호, 2005), “An Analysis of the Discourse on the Citizens’ Movement in Korea : A Comparison to the Japanese Case”(『Korea Journal』, vol. 46, 2006) 등이 있다.

\*\* 이 연구는 2007년도 서울대학교 일본연구소 일본학연구사업의 지원을 받아 수행되었음.

1) 이 글에서는 1951년 ‘샌프란시스코 평화조약 발효 이전에 일본에 건너가 정착한, 한반도에 혈통의 뿌리가 있는 사람 및 그의 자손’을 ‘재일조선인’이라 한다. 한편, 이 글에서 사용하는 ‘본국’이라는 말은 현재 재일조선인들이 일반적으로 사용하는 용어로서, 이 글에서도 이를 그대로 쓰기로 했다. 과거에 총련계는 주로 ‘조국’이라 썼고, 그 외에 ‘고국’, ‘모국’ 등의 용어들이 있다. 필자가 인터뷰한 재일조선인들은 대부분 ‘본국’이라 하였는데, 반드시 이들의 의미 차이를 인식한 위에 사용하는 것이라고는 할 수 없다. 재일 2세 음악가 박실 씨는 오늘날 한반도는 ‘자신들의 뿌리가 있는 나라’이지만, 1세처럼 고향 혹은 태어난 나라는 아니고, ‘할아버지 할머니의 나라’라는 느낌이 있다고 하였다. 이에 비추어 볼 때 ‘본국’이라는 말에는 자신의 ‘뿌리’가 있지만 ‘돌아갈 곳’으로 보지는 않는 오늘날의 재일조선인의 인식이 반영된 것 같다.

2) 2008년 말 현재 귀화자는 총 31만 명을 넘어섰으며, 본국 국적 유지자는 2007년 말 현재 약 43만 명 이하로 감소했다. 또한, 오늘날 총 결혼의 90%는 일본인과의 결혼으로, 그로부터 출생한 자녀는 출생과 더불어 일본국적을 갖게 되는 점을 감안하면, 재일조선인 중 일본국적자의 수는 훨씬 많아지는 셈이다. 재일본대한민국민단의 자료집 『민단의 연혁과 재일동포 현황』, 2009, 16, 18쪽을 참조.

일조선인의 민족아이덴티티 혹은 민족성의 온전한 소멸을 의미하지는 않으며, 오히려 동화의 진전과 더불어 민족성이 새롭게 강조되는 상황이 대두한 것이다. 이런 상황은 오늘날 ‘민족’ 또는 ‘민족성’의 의미를 재검토할 필요성을 제기한다.

그동안 재일조선인에 관한 연구는 주로 일본사회 내의 소수자라는 관점에서 이뤄졌다. 이런 관점에서는 재일조선인의 ‘민족’ 의미는 일본과의 관계성 속에서 파악되기에, 일본에 대한 정치적·문화적 주체성을 표상하는 것으로 해석된다. 이 경우, 본국인과 재일조선인 사이에는 ‘단일민족’으로서의 ‘문화적 동질성’이 전체되며 ‘민족’은 절대적·본질적인 것으로 규정되는 경향이 있다. 각자의 역사와 삶에서 배태된 고유의 특성은 재일조선인의 경우 ‘민족성’ 왜곡이나 결핍으로 인식되고, ‘민족성’ 추구는 내셔널리즘에 뒷받침된 동질성 회복 노력으로 받아들여진다.

이에 대해 근년 재일조선인과 본국의 관계를 상대화하는 관점도 제시되었다. 정영혜는 오늘날 새로운 재일조선인 세대는 개인의 내면에 “국경을 걸치는 복합적 아이덴티티가 형성”되어 있어, ‘민족적 소수자’가 아니라 “일본인이기도 하고 한국인이기도” 하다는 적극적인 자기 규정을 한다고 하였다.<sup>3)</sup> 한편, 고전혜성은 재일코리안 사회를 본국의 ‘위성’처럼 보는 한국 학계의 ‘코리아(한반도) 중심’적 사고 경향을 지적하고, ‘재외코리언’이나 ‘해외주재 코리언’ 대신 ‘디아스포라’ 개념을 사용함으로써 본국과 재외코리언 사회를 대등한 관계로 새롭게 자리매김하고자 하였다.<sup>4)</sup> ‘복합적 아이덴티티’나 ‘디아스포라’ 개념은 해외 이주 한인들의 삶과 아이덴티티의 기반이 본국과 거주국 양편에 걸쳐 있음을 밝히고, ‘경계에 걸쳐 있는 위치’의 독자성을 확보하려 한다. 이같은 목표 내지 지향은 역으로 이들이 극복하고자 하는 현실을 드러내 보여 준다. 그것은 ‘민족’이라는 관념을 매개로 한 ‘중심-주변’의 관계다. ‘중심-주변’의 관계는 거주국뿐 아니라 본국과의 사이에서도 존재하

3) 鄭映惠, 『<民が代>斉唱—アイデンティティ・国民国家・ジェンダー』, 東京: 岩波書店, 2006, 106쪽

4) 高全惠星 監修·柏崎千佳子 訳, 『ディアスポラとしてのコリアン』, 東京: 新幹社, 2007, 5쪽

며, 새로운 아이덴티티의 주장은 그러한 디아스포라 한인의 '이중적 주변성'을 긍정적인 것으로 전화하려는 노력에 다름 아니다.

기존 연구에서 재일조선인의 '민족', '민족성'이 주로 일본과의 관계성 속에서 논해졌던 데 대해 상기 개념들이 드러내 주는 '이중적 주변성'은 '민족적 동질성'이라는 관념에 묻혀 있던 본국과 재일조선인 사이의 관계를 조명할 수 있게 해준다는 점에서 의의가 크다. 특히 재일조선인에게는 냉전체제 하에서 성립된 경합하는 두 개의 본국이 있어, '민족성'의 의미와 구체적 내용에 영향을 끼친다. 재일조선인 사회에는 한국과 북한에서 각각 재구성된 '민족' 개념이 병존하면서 상호 관련을 맺고 있다. 재일조선인이 '민족'에 부여하는 의미를 이해하기 위해서는 이 두 개의 본국이 재일조선인 사회 내부에서 이루는 관계의 역동성을 파악하는 것도 필요하다.

이같은 관점에서 이 글은 재일조선인 사회에서 '민족'이 갖는 의미를 민족무용의 전승 양상을 통해 경험적으로 고찰한다. 여기서 '민족무용'이란 민족 고유의 양식을 바탕으로 무대공연물로 양식화되어 재창조된 춤을 말한다. 한국에서는 '한국무용'<sup>5)</sup> 또는 '한국춤', '고전무용', '전통춤', '우리춤' 등 여러가지 명칭이 사용되고 있는데, 이 글에서는 재일조선인의 관점을 표현하고, 용어 사용상의 혼란을 피하기 위해 '민족무용'이라는 개념을 쓰고자 한다. '한국'과 '조선'이 사실상 국가명으로 간주되는 일본에서, '조선무용'은 총련계를 통해 전승된 북한 무용, '한국무용'은 주로 민단계를 통해 전승된 남한 무용을 지칭하기 때문에, 양자를 포괄하는 재일조선인 사회의 무용에 대해서는 '민족무용'이라는 개념을 사용한다. 민족무용을 연구 대상으로 설정한 것은 다음과 같은 이유에서다.

첫째, 민족무용은 '민족성'을 표현하는 민족문화예술 장르의 하나로, 재일조선

5) 1974년 당시 문공부 주관의 무용 용어 심의위원회에서 우리춤(한국민족무용)의 학술용어를 '한국무용'으로 결정했다. 민족미학연구소 엮음, 『姜理文 춤비평론집 1—한국 무용문화와 傳統』, 현대미학사, 2001, 15쪽. 무용 용어에 대해서는 무용학계에서 많은 논의가 있었는데, 1996년을 기점으로 '한국무용평론가회'가 '한국춤평론가회'로, 기관지명은 '무용저널'에서 '춤저널'로 변경된 것으로 미루어 볼 때 무용(학)계에서는 '무용' 대신 '춤'을 적어도 준공식적인 용어로 인정한 것이 아닌가 한다. 이 용어 변경에 대해서는, 성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』, 현대미학사, 2001, 198쪽 참조.

인의 아이덴티티의 형성 및 재생산에 중요한 기능을 하기 때문이다. 오늘날 일본에는 재일조선인 민족예술단이나 무용단, 또는 개인적으로 활동하는 민족무용가들이 존재하며, 이들에 의해 여러 형태의 무대 공연이 이루어지고, 무용연구소나 교실을 통해 민족무용 교습도 이루어지고 있다. 재일조선인 사회에서는 당초 어떻게 민족무용이 시작되었고, 구체적으로 어떤 체계를 통해 전승되어 오늘에 이르렀는지를 살펴보는 것은 재일조선인이 '민족'에 부여하는 의미를 담론이 아닌 구체적인 행위나 시스템을 통해 탐구하는 의의가 있다.

둘째, 민족무용은 재일조선인 사회와 본국의 관계를 고찰하기에 적합한 소재다. 무용같이 학습이나 전문적 훈련을 통해 습득되고, 무대 공연을 본질적 활동으로 하는 공연예술의 경우, 이를 수행할 수 있는 체계가 있어야만 전승될 수 있다. 민족문화가 억제되는 일본에서 재일조선인 사회가 독자적으로 민족무용을 발전시킬 물리적 토대는 매우 취약했을 것이다. 자연 민족무용은 어떤 형태로든 춤 자산이 축적되어 있는 본국과의 관계를 통해 재일조선인 사회에 전승되었을 것으로 추측된다. 특히 '민족문화'에 관해서는 본국과 재일조선인 사회의 관계는 '본가와 분가'라는 위계적인 것으로 인식되는 경향이 있다. 재일조선인의 역사나 생활 속에서 형성된 차이는 '동화'라는 용어 속에 묻혀 버리고, 민족문화의 '정통과 아류' 또는 '원형과 변형'으로 서열화되기 쉽다. 민족무용 전승 양상을 통해 본국인과 재일조선인의 '민족'의 의미가 중첩되고 교차되는 추이를 파악할 수 있으리라 생각된다.

셋째, 민족무용은 재일조선인 사회에서 경합하는 두 본국의 존재가 민족성의 형성 및 재생산에 끼치는 영향을 잘 보여 줄 수 있는 소재다. 재일조선인 사회에는 남한과 북한에서 상이하게 양식화된 춤들이 전승되었으며, 그 전승 체계도 상이하게 형성되었다. 이러한 재일조선인 사회의 민족무용은 남한과 북한 두 개의 국가에서 각각 재구성된 '민족'의 의미와, 서로 다른 두 계열의 민족무용이 상호 관련을 맺으며 전개되는 역동성을 잘 보여 준다. 오늘날 탈냉전과 글로벌화가 진전되는 가운데, 민족무용의 전승도 새로운 양상을 띠며, 이를 통해 재일조선인이 '민족'에 부여

〈표〉 인터뷰 대상자의 프로필과 인터뷰 날짜

| 이니셜 | 출생년도            | 출신지  | 국적<br>(외국인<br>등록상) | 주요경력                            | 인터뷰 시기               |
|-----|-----------------|------|--------------------|---------------------------------|----------------------|
| I   | 1936<br>(재일 2세) | 나고야  | 조선                 | 전금강산가극단원, 북한 공훈배우·인민배우, 무용단 운영. | 2009년 3월 13일, 3월 16일 |
| K   | 1946<br>(재일 2세) | 미야기현 | 한국                 | 강선영류 태평무 이수자.<br>무용실 운영.        | 2009년 3월 15일         |
| P   | 1951<br>(재일 2세) | 오사카  | 한국                 | 김덕수패 사물놀이 사사.<br>한국무용, 장구 강의.   | 2008년 4월 11일         |
| J   | 1955<br>(재일 2세) | 쓰시마  | 한국                 | 이매방류 살풀이 이수자.<br>무용교습소 운영.      | 2009년 3월 14일         |
| C   | 1956<br>(재일 2세) | 가와사키 | 한국                 | 이광수 사물놀이 사사.<br>한국무용, 장구 강의.    | 2008년 4월 11일         |
| KJ  | 1966<br>(재일 3세) | 도쿄   | 조선                 | 전 조선가무단원.                       | 2009년 3월 13일, 3월 15일 |
| L   | 1966<br>(재일 3세) | 교토   | 한국                 | 이매방류 승무 이수자.<br>무용교습소 운영.       | 2008년 4월 14일         |
| KH  | 1957<br>(한국출신)  | 한국   | 한국                 | 강선영류 태평무 이수자.<br>무용교습소 운영.      | 2008년 4월 15일         |
| JH  | 1980<br>(재일 4세) | 교토   | 한국                 | 전 조선가무단원.<br>예능그룹 결성하여 활동 중     | 2008년 3월 26일         |
| JS  | 1945<br>(한국출신)  | 한국   | 한국                 | 가야금연구소 운영                       | 2009년 6월 13일         |
| KN  | 1983<br>(재일 4세) | 도쿄   | 한국                 | 조선학교 무용부 출신.<br>한국의 대학에 유학      | 2009년 4월 27일         |

하는 의미에도 변화가 있는 것으로 보인다.

본 연구는 민족무용의 전승 양상을 통해 ‘민족’의 의미를 탐구하는 사회학적 연구로, 재일조선인의 민족무용사 연구를 목표로 하는 것은 아니다. 또한, 민족무용의 전승양상을 무용 양식보다는 전승 체계나 전승 주체들의 행위와 의식에 초점을 맞추어 고찰한다. 무용의 구체적 종류나 내용, 양식 등은 본 연구의 문제의식에 비추어서도 중요한 부분이라고 생각되나, 이 글에서는 그 부분까지 다루지 못하였다.

재일조선인의 민족무용에 관한 선행연구나 문헌자료들이 별로 없어서 본 연구는 많은 부분을 인터뷰 조사를 통해 얻은 구술 자료에 의존하였다. 인터뷰 대상자는 재일조선인사회에서 민족무용 전승의 주체였던 재일조선인 무용가들을 중심으로 하고, 한국 출신으로서 60년대 이후 일본에 이주하여 활동하고 있는 국악인

혹은 무용가들, 무용을 전공하지는 않지만 조선학교에서 무용을 계속했던 재일조선인 젊은이, 민족교육이나 외국인교육운동에 참여해 온 교사들, 민족단체 관계자 등 다양한 층을 포괄하였다. 현지조사 시기는 2008년 초부터 2009년 초까지로, 이 기간 동안 4차례에 걸친 단기(1주일 정도) 방문을 통해 인터뷰 조사를 실시했으며, 2회 이상 인터뷰를 한 경우도 있다. 조사대상자 중 본문에서 구술 내용을 인용하거나 본문 내용과 관련하여 직접 거론되는 무용가들에 대해서만 간략한 프로필과 인터뷰 날짜를 앞의 〈표〉로 소개한다. 한국 출신 무용가로는 1949~1950년대 중반에 일본에서 활동한 남성무용가<sup>6)</sup>와 1969년, 1980년대 후반, 1990년대에 일본으로 건너가 정착한 3명의 여성무용가들을 면접했다.

## 2. 해방 후 민족무용의 유입

해방 후 재일조선인 사회에 민족무용의 씨앗을 뿌린 것은 1940년대 말~1950년대 중반에 걸쳐 한국에서 일본으로 들어간 무용가들이다. ‘민족무용 1세대’라 할 수 있는 이들은, 체류 기간은 5~7년 정도로 짧았지만 그 사이에 일본에서 조선무용을 가르쳐, 재일조선인이 민족무용을 접할 수 있는 기회를 만들었다. 1957년 재일조선인으로는 처음으로 조선무용연구소를 설립한 I씨도 이들로부터 조선무용을 처음 배웠다. 당시에는 민족무용에 대해 조선무용이라는 명칭이 일반적이었으며, 이때의 조선무용은 뒤에 북한에서 양식화되어 총련계를 통해 일본에 전해진 ‘조선무용’과는 다른 개념이다. I씨는 어릴 때부터 최승희를 역할모델로 삼아, 이시이 바쿠(石井漠)<sup>7)</sup> 무용연구소에 다니며 무용 수업을 했고, 고등학교 때는 핫토리 시마다(服部島田) 발레단에서 발레도 공부했지만, 정식으로 조선무용을 배운 일은 없었다.

6) 본문에서 실명으로 거론한 정무연의 경우, 유인화, 『춤과 그들』, 동아시야, 2008에서 실명으로 그의 삶을 소개하고 있기 때문에, 이 논문에서도 실명으로 언급했다. 정무연과의 인터뷰는 2008년 6월 11일 부산 정무연의 무용실에서 이뤄졌다.

7) 최승희의 스승으로 일본에서 신무용 운동 기수의 한 사람으로 꼽히는 무용가. 조택원도 그의 문하에서 무용 수업을 했다.

I씨에게 조선무용을 가르쳤던 ‘민족무용 1세대’라 칭하는 무용가들은 정무연, 김장안, 조택원 등이다. 정무연은 1947년에 일본으로 밀항하여 1949년에 도쿄의 가와카미 고로(河上伍郎) 무용연구소에 입소하여 스페인무용을 배우는 한편, 1951~52년에는 아사쿠사 국제극장 안무 겸 전속출연자로 일했다. 그는 일본인 무용가 오자와 준코의 무용연구소를 빌려 1주일에 3번 ‘정무연 무용연구회’라는 이름으로 한국무용을 가르쳤다.<sup>8)</sup> 그때 조선무용을 배우러 온 것은 주로 일본인이었다고 한다. I씨는 그로부터 조선무용을 배운 것을 1949년 무렵으로 기억하고 있는데, 밀입국했던 그가 도쿄 조선중고등학교 기숙사에 숨어 지내면서 방과 후에는 무용을 가르쳐 주기도 했다고 한다.<sup>9)</sup> 정무연은 일본에서 활동하다가 누군가가 밀입국자로 신고하여 1954년에 자진 귀국한 후 한국에서 캐릭터 무용가<sup>10)</sup>로서 활동했다.<sup>11)</sup> 김장안에 대해서는 자료를 전혀 찾을 수가 없었는데, I씨에 의하면 그는 도쿄의 에다가와(枝川) 제2조선초급학교 주변에 살면서 초급학교에서 무용을 가르쳤다고 한다. 8.15 경축 무대에서 봉화 같은 느낌의 빨간 의상을 입고 정열적인 모던 발레를 했다는 I씨의 말로 미루어 볼 때 전통무용 전공은 아니었던 것으로 생각되는데, 그는 도쿄에 ‘조선무용연구소’를 열었고 I씨는 고등학교를 졸업한 1956년 그 연구소에 들어갔다. 김장안은 도쿄에 5년 정도 머물다가 북한으로 갔다고 한다.

정무연이나 김장안에 비해 좀더 명확한 자취를 남긴 것은 조택원이다. 조택원은 해방 전에 최승희와 함께 이시이 바쿠 문하에서 공부하여 일본의 무용가들과 교류가 많았다. 당시 조택원은 해외를 돌다가 일본에 들어갔는데, 이때 I씨는 일본인 무용가 오자와 준코<sup>12)</sup>와 함께 조택원을 찾아가서 조선무용을 배우게 되었다. 당시

8) 유인화, 『춤과 그들』, 동아시야, 2008, 225쪽.

9) 정무연은 이 점에 대해 확인해 주지 않았다. 유인화의 『춤과 그들』에도 이에 관한 내용은 기술되지 않았다.

10) ‘캐릭터 댄스’란 세계 각국의 민족무용의 동작을 발레화시킨 춤을 말하며, 정무연은 도쿄의 가와카미 고로 문하에서 스페인춤을 배웠다. 정무연의 캐릭터 댄스에 대해서는 강이문의 『한국 신무용사 연구』(강, 2001)에도 언급되어 있다(257쪽).

11) 유인화, 『춤과 그들』; 민족미학연구소 엮음, 『姜理文 춤비평론집 1— 한국 무용문화와 傳統』 참조.

12) 오자와 준코는 최승희의 춤을 보고 매료되어 조선무용을 배우고 싶어했으며, 정무연으로부터 조선무용을 배우기도 했다. 정무연과의 인연에 대해서는 인터뷰 내용 및 유인화의 『춤과 그들』에 의거했다.



전문적인 예술을 하려면 사상을 초월해서 배우러 다닐 수밖에 없었으며, 특히 민족 무용은 가르쳐 줄 사람이 없었기 때문에 남북을 따질 형편이 아니었다고 한다. 총련이 조직 차원에서 부탁하여 배우는 것은 허락되지 않았지만, 개인이 배우는 것은 문제가 없었다. 당시 I씨가 조택원에게서 배운 춤들은 칼춤, 초립동, 한삼춤, 가사호 접, 전원풍경 등으로, 조택원에게서 배운 춤들은 이후 무용가로서 활동하는 데 중요한 자산이 되었다. 그러나 냉전체제 하에서 이념의 벽으로 인해 I씨는 조택원과의 인연을 정리하고 조선무용연구소를 차려 독립하게 된다.<sup>13)</sup>

한편 간사이(関西) 지방에서는, 역시 해방 후 한국에서 건너온 정민이 오사카에서 민족무용을 가르쳤다. 재일조선인사회에서 정민은 민족무용의 전승을 논할 때 빼놓을 수 없는 인물로 꼽힌다. 재일조선인사회에 민족무용을 전파한 1세대 무용가들 가운데 도쿄의 정무연, 김장안, 조택원 등은 모두 1950년대 중후반에 귀국하여 모국에서 활동했지만, 정민은 오사카에 정착하여 일본에서 활동을 계속했다.

이들 1세대 무용가들은 전통무용 전공이 아니었으며, 이전에 한국에서 전통춤을 습득한 사람이라도 새로운 춤을 추구해 일본에 온 남성무용가들이었다. 정무연에 따르면, 당시의 무용계에서는 조선무용을 독자적 무용 장르가 아니라 스페니쉬, 라틴 등과 같은 다양한 민속무용의 하나로 생각했으며, 그래서 서양풍 캐릭터 댄스가 전문이라도 무용을 가르치거나 직접 하는 것을 자연스럽게 받아들였다고 한다.

도쿄에서는 1세대 무용가들이 우연히 조선학교 혹은 총련계 조선인과 연결되어 민족무용을 가르쳤고, 총련계의 재일조선인 2세인 I씨가 일찍이 무용가로서 입신한 데 비해, 오사카에서는 정민이 계속 체류하면서 민단계 쪽에서 무용가로 활동하였다. 1960년 도쿄에서 총련과 민단이 합동으로 개최한 통일 기원 무대에 무용

13) I씨는 조택원으로부터 오자와와 함께 프랑스 공연에 참가할 것을 제안받았으나, 당시 조선국적으로는 외국에 갈 수가 없었다. 일본이 아직 한국과 북한 어느 쪽도 국가로서 승인하지 않은 상태였지만 한국 여권은 인정하고 있었기 때문에, 한 국국적을 택하면 갈 수 있었다. 그러나 조국을 버리면서까지 무용을 하려면 그만두라는 아버지의 강력한 반대로 포기할 수밖에 없었다. 이를 계기로 I씨는 조선무용연구소를 차려 무용가로서 홀로서기를 하게 되었다.

가로서는 I씨와 정민이 각각 총련과 민단을 대표하여 출연한 일도 있다. 이 시기에는 민단과 총련이 각각 ‘대한민국’(이하 ‘한국’)과 ‘조선민주주의인민공화국’(이하 ‘공화국’)에의 귀속을 선언한 상태였지만, 정치적 분단의 영향이 민족무용의 영역에 까지 미치지는 않았던 것으로 보인다. 재일조선인 사회의 민족무용에도 정치적 분단의 영향이 나타나게 된 것은 1960년대 이후다. ‘한국’계의 무용과 ‘공화국’계의 무용이 유입되어 민단계와 총련계의 상이한 수행 체계를 통해 전승됨에 따라, 재일조선인 사회의 민족무용은 독자적인 양식을 만들어 가는 방향이 아니라, 두 ‘조국’의 무용이 병존하는 양상을 띠게 된다.

### 3. ‘조선무용’의 전승: 국민화와 조직

#### 1) 전문예술단과 ‘조국’

재일조선인 사회의 민족무용 전승에 중요한 기폭제가 된 것은 전문 예술단의 탄생이다. 북한에의 귀속을 천명한 총련은 1955년 설립 후 곧 산하에 ‘재일조선중앙예술단’을 창설하여, 이를 통해 ‘조선예술’을 조직적으로 수행하고 전파하였다. 예술단 운영이 가능했던 것은 기본적으로 당시 총련의 조직력이 그만큼 강했고, 또한 북한과의 인적교류가 불가능한 상황에서 ‘조선예술’을 홍보하고 전승할 주체를 재일조선인 사회 내부에서 형성할 필요성이 있었기 때문이다.

1955년 6월 6일 총련 산하에 종합예술단체로서 ‘조선중앙예술단’(현 ‘금강산가극단’의 전신. 이하 ‘중앙예술단’)이 결성되었다. 설립 당시 재일조선인 가운데 음악이나 무용을 전문적으로 훈련받은 사람이 별로 없어, 음악·무용의 종류에 상관없이 당장 무대에서 공연을 할 수 있는 사람들을 끌어 모아 20명으로 출범했다.<sup>14)</sup> 그

14) Youngmin Yu, *Musical Performance of Korean Identities in North Korea, South Korea, Japan and the United States*(UCLA 박사학위 논문), 2007, 185쪽.

러나 북한과의 인적·문화적 교류가 단절된 가운데<sup>15)</sup> 예술단의 활동은 “아무런 자료도 지도원도 없이 어둠속에 그림자를 찾듯이 막연하게 시작”<sup>16)</sup>될 수밖에 없었다. I씨는 아직 예술단에 입단하지 않은 상태였지만 안무도 해주고 무용 지도도 했는데, 당시의 상황에 대해 “이국에서 태어나 자란 ‘재일’이라는 핸디캡이 커서 흠냄새 나는 진짜 조선무용을 더듬어 찾는 고독한 투쟁”이었다고 술회했다.<sup>17)</sup>

‘조국’으로부터 민족무용에 관한 자료가 처음 들어온 것은 1959년 말~1960년대 초 ‘귀국선’<sup>18)</sup>을 통해서다. 1958년 9월 평양에서 열린 ‘건국 10주년 기념대회’에서 김일성은 재일동포의 귀국을 환영하며 새로운 생활을 위해 정부가 모든 조건을 보장하겠다는 의사를 밝혔다. 이를 기해 일본에서는 재일조선인뿐 아니라 일본 정치가들의 초당적 지원 하에 ‘귀국운동’이 전개되었고, 1959년 8월 13일 인도 캘커타에서 공화국과 일본정부가 재일조선인의 귀국협정에 조인함에 따라 1959년 12월 14일 귀국자를 태우기 위한 첫 선박이 니가타(新潟) 항에 입항했다. 이후 25년 동안 총 187회에 걸쳐 ‘귀국선’이 일본에 들어왔는데<sup>19)</sup>, 이 배를 통해 최승희의 『조선민족춤 기본』이 들어왔고, 뒤이어서 춤 영화 「최승희류 조선무용」의 필름이 들어왔다.<sup>20)</sup> 『조선민족춤 기본』은 최승희가 30여 년의 춤 경험을 바탕으로 저술하여 1958년에 출판한 것으로, 조선춤의 기본이 되는 ‘입춤’ 동작이 체계적으로 세밀하게 분류되어 있을 뿐 아니라 조선의 민속춤 가운데서 널리 알려져 있는 5개 작

15) 총련계의 북한 방문에 대해 일본은 오랫동안 재입국 허가를 부여하지 않았다. 총련계 ‘귀국사업’이 시작되자 북한 방문 목적 재입국 허가 신청이 급증했으나, 일본정부는 이를 계속 거부하다가 1965년에 처음으로 인도적 사유가 인정되는 3명에게 북한 방문 목적 재입국 허가를 부여했다. 그 후 1968년에 6명, 1970년에 6명, 1971년에 27명이 재입국 허가를 받았다. 정인접, 『재일교포의 법적지위』, 서울대학교 출판부, 1995.

16) 금강산가극단 명예단장 홍명철의 측사. 2006년 12월 14일 도쿄에서 열린 I씨 ‘무용생활 60주년 기념 특별공연’ 팸플릿.

17) I씨 ‘무용생활 60주년 기념 특별공연’ 팸플릿에서 인용.

18) 이에 관해서는 韓東鉉, 『チマチョゴリ制服の民族誌』, 双風社, 2006을 참조할 것. ‘귀국선’은 북한과 총련계 재일조선인의 관점에서 사용된 개념으로, 한국에서는 ‘복송선’이라 한다. 당시 귀국사업이 단순한 조국 귀환을 목적으로 한 것이라기 보다는, 북한에서의 노동력 수요에 대응하기 위한 것이라는 측면도 있었으며, 한국과 민단에서는 이 사업에 대해 반대운동을 전개했다. 이 글에서는 당시의 행위자의 관점에서 사용된 용어를 그대로 채용하여 ‘귀국선’이라 하였다.

19) 그 후 1984년까지 187회에 걸쳐 총 9만 3천 340명이 ‘귀국선’을 타고 북한으로 들어갔다. 재일조선인의 출신지는 대개 남한으로 북한에는 연고가 없는 경우가 대부분이었다. 韓東鉉, 『チマチョゴリ制服の民族誌』, 84, 234쪽

품—부채춤, 입춤, 수건춤, 소고춤, 검무—이 기본동작을 중심으로 정리되어 있다.<sup>21)</sup> 춤 영화 「최승희류 조선무용」은 조선과학영화촬영소에서 제작된 것으로, 재일조선인의 체계적인 춤 훈련을 가능하게 한 것으로 평가된다. 이와 더불어 무대의 상, 무용 소도구, 민족악기 등도 들어와, 이를 계기로 가극단의 악기 편성도 바뀌기 시작했다.<sup>22)</sup> 귀국선은 재일조선인 사회에 ‘조국’을 구체적인 실체로서 느끼게 했고, ‘사회주의 조국-민족’에 대한 애국주의 열풍을 불러일으켰다.<sup>23)</sup> 이런 분위기 속에서 I씨도 1962년 자신의 무용연구소를 접고 예술단에 입단했다.

I씨에 의하면 1962년부터는 예술단원들이 정박 중인 배에 들어가 북한에서 파견된 강사로부터 ‘조선무용’을 배울 수 있게 되었다. 당시 북한 측 인사는 일본에 상륙할 수가 없었기 때문에 예술단원들이 배를 관람한다는 명목으로 승선하여 춤을 배웠다. 한번 올라가면 하루 종일 지도를 받았는데, 배가 한 달에도 몇 번씩 왔기 때문에 많은 것을 배울 수 있었다. 이렇게 해서 예술단원들은 ‘조선무용의 명작’이라고 일컬어지는 춤들을 습득했고, 1964년 도쿄올림픽 때 아사쿠사(淺草) 국제극장에서 열린 북한 선수단 환영 공연에서 이를 피로했다. 공연에 참가했던 한 단원은 당시 무대에 오른 작품들이 “벨기에에서 거행된 세계 청년 평화우호제에서 금메달을 수상한 초일류 작품뿐”이었고 “무대 미술도 초일류, 오케스트라도 민족악기로 통일되었다”고 술회했다. 당시 피로된 레퍼토리는 ‘용철은 흐른다’, ‘부채춤’,

20) I씨는 귀국선을 통해 「조선무용 기본동작」 교본이 먼저 들어왔고, 뒤이어 1960년 「조선무용 기본동작」이 필름으로 들어왔다고 했는데, I씨가 말한 「조선무용 기본동작」 교본과 필름은 「조선민족춤기본」과 「최승희류 조선무용」을 가리키는 것 같다. 필름이 들어온 연도를 I씨는 1960년이라 했는데, 김채원에 의하면 영화 제작 연도가 1962년이므로 테스트 필름이거나 인터뷰 대상자의 기억이 잘못된 것으로 추론된다. 김채원, 「최승희 춤—계승과 변용」, 민속원, 2008, 117쪽 참조

21) 김채원, 「최승희 춤—계승과 변용」, 117쪽.

22) 韓東鉉, 「チマチョゴリ制服の民族誌」; Youngmin Yu, *Musical Performance of Korean Identities in North Korea, South Korea, Japan, and the United States*.

23) “아메리카식 생활스타일을 배격하고 일상생활에서 민족적 주체를 내세우는”, 즉 “조선의 말과 글을 일상적으로 사용하고, 여성들은 아름다운 조선옷을 입고 당당히 생활”하는 것은 “공화국의 해외공민으로서 적합한 생활의 기풍”으로 강조되었다. 韓東鉉, 「チマチョゴリ制服の民族誌」, 94쪽.

‘쟁강춤’, ‘농악무’, ‘사당춤’, ‘지상낙원’, ‘수병춤’, ‘환희’ 등이다.<sup>24)</sup> 중앙예술단의 악기 편성이 양악기로부터 민족악기로 완전히 재편된 것도 도쿄올림픽 때였다. 1964년 올림픽에 참가한 북한 선수단은 일본에 체류할 수가 있었기 때문에 이들이 개량된 국악기 일습을 가지고 들어와 예술단에 전할 수가 있었다. 이렇게 해서 도쿄올림픽 때 예술단의 악기는 순전히 북한의 국악기로만 재편성이 되었고, 이후 예술단은 순전히 북한의 국악기로만 북한의 음악을 수행하여 북한의 아이덴티티를 분명하게 표상하게 되었다.<sup>25)</sup> 도쿄올림픽 이후 중앙예술단은 북한에서 양식화된 ‘조선무용’을 재일조선인 사회에 전승함으로써 ‘조선민주주의인민공화국’ 국민으로서의 이데올로기적 통합을 본격적으로 추진하는 데 중요한 축을 형성하게 된다.

1960년대에는 지역 단위 종합예술단으로서 조선가무단(이하 ‘가무단’)<sup>26)</sup>이 설립되기도 했다. 중앙의 큰 무대는 국립예술단 성격을 띠는 중앙예술단이 담당하고, 가무단은 결혼식, 운동회 등 동포들 모임에서 공연해 흥을 돋구는 역할과 대외사업(대외적 사업으로 손님들을 대접하거나 할 때 공연), 소조를 지도하는 역할 등을 한다.

중앙과 지역 예술단 모두 단원의 급료는 총련이 보장하고,<sup>27)</sup> 무대공연도 기본적으로 총련조직에 의해 마련된다. 가극단과 가무단은 설립 이래 지방 공연을 포함하여 매우 많은 공연을 소화했다. 예를 들어 중앙예술단은 창립 10년도 안 되는 1964년 10월에 공연횟수 1,500회 돌파 기념 공연을 한 데 이어 1979년 10월에는 4,000회 돌파, 1988년 12월에는 5,000회 돌파 기념 공연을 할 만큼 무대공연이 많

24) 김영애, 「축사」(『씨 무용생활 60주년 기념 특별공연』 팸플릿에 수록된 글). 김정일의 누이인 김영애는 당시 중앙예술단 무용부 부부장으로 공연에 참가했다고 한다.

25) 금강산 가극단의 연표에는 1964년 5월에 민족악기로 재편된 것으로 되어 있다. 올림픽은 그 후에 개최되었으므로 선수단 중 일부가 연습 또는 그 밖의 명목으로 미리 들어오면서 악기를 가지고 들어왔을 가능성도 있다(<http://www.kot-jp.com/history.htm>). Youngmin Yu, *Musical Performance of Korean Identities in North Korea, South Korea, Japan, and the United States*, 187쪽.

26) 가무단은 도쿄, 교토, 오사카, 효고, 아이치, 규슈, 히로시마, 야마구치, 가나가와, 사이타마 등 10개 지역에 설립되었는데, 현재는 야마구치, 가나가와, 사이타마 가무단이 없어지고 7개만 남았다.

27) 월급은 가무단에 따라 조금씩 차이가 있으나 10~12만 엔 정도이다. 초청 공연을 할 경우 받는 공연비는 가무단의 현금 수입이 되는데, 기자재 구입이나 기타 필요 경비를 이 돈으로 충당하며 남은 돈은 모아둔다.

았다.<sup>28)</sup> I씨는 가극단 시절 1년에 190회 이상의 공연을 하기도 했으며, 1980년대 초반부터 20년 이상 도쿄가무단에서 활동한 KJ씨도 1년에 150회 이상 공연을 했다고 말했다. 이렇게 전국 순회도 포함된 빡빡한 공연 일정은 특히 자녀가 있는 여성 단원들에게는 힘든 일이었지만, 예술가이자 ‘총련일꾼’이라는 자부심, 즉 전문적인 예술가로서 조국에 봉사한다는 자부심으로 상당 부분 보상을 받았다. 필자가 만난 가극단, 가무단 출신 무용가들은 조직이 자신들을 ‘예술가’로 대우하고<sup>29)</sup> 예술 활동의 모든 것을 지원해 주는 데 대한 자부심을 표명했다.

1972년부터는 조선적 재일조선인에 대해서도 방문 목적을 인도적 사유에 국한하지 않고 경제, 스포츠, 문화, 학술교류 등에 대해서도 재입국 허가를 내주게 되어,<sup>30)</sup> 1974년에는 재일조선인 예술단의 첫 북한 방문이 실현되었다. 당시 총련은 중앙예술단을 모체로 전국 조선 가무단에서 선발한 예술가들로 ‘재일조선인 예술단’을 조직하여 김일성 탄생일 축하 공연에 재일조선인 대표로 파견했다. 북한에 체재하는 동안 이들은 최승희 무용학교 제1, 2기 졸업생, 즉 최승희가 직접 가르친 제자들로부터 최승희와 그의 딸 안성희의 작품들을 배웠다. 예술단은 그 첫 방문 때 ‘금강산가극단’(이하 ‘가극단’)이라는 이름을 받았다. 가극단은 1977, 1980년 두 번 더 북한에 갈 기회가 있었으며 1980년에는 김일성 수상과 김정일 총비서를 만났다. 북한 방문 시 일부 가극단원에게는 ‘공화국 공훈배우’, ‘공화국 인민배우’ 등의 칭호가 주어지기도 했다. 1973년에는 만수대 예술단<sup>31)</sup>이 북한의 예술단으로서 처음으로 일본에 들어와 도쿄뿐 아니라 지방 순회공연을 했는데, 총련계 동포 예술가들은 이때 공연을 따라다니면서 북한의 춤을 습득했다.

28) <http://www.kot-jp.com/history.htm>, 5,000회 돌파 이후 더 이상 이런 종류의 기념 공연을 했다는 기록을 찾지 못했다.

29) KS씨에 의하면, 가무단은 단체의 성격상 술자리에서 공연하는 경우가 상대적으로 많은데, 총련은 가무단원을 기생이 아니라 예술인으로 간주하여 아껴 주며, 가무단에 들어가면 예술인이야말로 사상이 없으면 못 한다고 가르쳤다.

30) 정인섭, 『재일조선인의 법적지위』, 서울대학교 출판부, 1995, 187, 188쪽

31) 1970년대 북한에서는 김정일 후계 체제가 표면화되면서 예술정책도 주체사상 강화 쪽으로 추진되었으며, 이를 배경으로 ‘만수대 예술단’, ‘피바다 가극단’, ‘평양 예술단’ 등 대규모 음악무용 종합예술단체가 조직·재정비되었다. 1969년 평양가무단에서 중앙당 직속으로 재편된 만수대예술단은 1971년에 무용조를 설치했다(김채원, 『최승희 춤』, 41~42, 48쪽 참조).

## 2) 전승체계의 저변

가극단과 가무단이 수많은 공연을 통해 ‘조선예술’을 홍보하고 총련계 재일조선인 사회에 위안을 제공한 데 대해, 조선학교는 조선무용 전승 체계의 저변을 형성한다. 필자가 면담을 한 총련계 무용가들은 모두 학교의 소조활동을 통해서 무용을 하게 된 경우다. 각 조선학교에는 다양한 소조들이 있고, 1주일에 3, 4일은 소조의 날이 있어서 연습을 한다. 소조는 학교의 문화제, 운동회 등의 행사에 참가하는 외에 ‘재일본 조선학생 예술경연대회’라는 전국 조선학교 학생들의 경연대회에 나간다. 각 지방 예선을 거쳐 매년 10월 도쿄에서 본 대회가 열리며, 경연대회에서 독주, 독무로 1, 2등을 했던 학생들이 나중에 뽑혀 가무단에 입단하게 된다.<sup>32)</sup> 용모 등의 기준도 있기 때문에 실력만으로 들어갈 수 있는 것은 아니지만, 기본적으로 실력을 갖춘 학생들이 주요 후보군이다. 가극단·가무단원 수는 한정되어 있기 때문에 자연히 무용소조원들 가운데 예술단에 들어가지 못한 사람들도 많다. 이들은 학교 졸업 후 ‘문예동’에 참가하여 취미로 무용을 계속하기도 한다. 가극단과 가무단 단원들은 조선학교나 총련 커뮤니티의 사회인들 소조의 강사로서 무용을 지도하는 역할도 한다.<sup>33)</sup> 즉, 가극단과 가무단이라는 전문 예술가 집단은 수많은 무대 공연과 잔치, 접대석상에서의 공연 등을 통해 무대예술로서의 조선무용을 홍보하는 예술가이자 엔터테이너 역할과 동시에 조선무용의 지도자 역할도 했으며, 이를 정점으로 해서 조선학교와 일반 성인으로 이어지는 ‘조선무용’의 재생산 체계가 형성되었다.

조선적 재일조선인은 1970년대까지 해외여행은 물론 북한 방문도 거의 불가능했으나, 1982년 특례영주권이 부여됨으로써 북한 방문이 상대적으로 용이해졌다. 이를 계기로 1983년 이후에는 가무단원들도 북한의 평양음악무용대학에서 강습을 받게 되었다.<sup>34)</sup> 그뿐 아니라 조선학교 학생들도 북한에 가서 그곳의 공연에 참

32) 조선학교의 무용부 소조활동에 대해서는 조선학교 출신 무용가 KJ씨, JH씨와 대학생 KN씨의 구술자료에서 정리했다.

33) KJ씨도 가무단 시절 다섯 개 정도의 성인 소조를 지도하고 있었다. 퇴단할 때는 가무단과 상의해서 지도 계속 여부를 결정하게 되는데, KJ씨는 지도하던 소조에 속한 성인들의 희망에 따라 4개 소조는 계속 지도하고 있다.

가하고 무용을 배울 기회가 주어졌다. 초, 중학교 때는 북한의 설맞이 공연에 ‘재일 조선인 예술단’이라는 이름으로 참가한다.<sup>35)</sup> 이렇게 북한에 가서 본국의 무용가로 부터 직접 지도를 받을 수 있게 되었지만, 일본으로 북한의 무용가들이 들어오는 것은 기본적으로 어렵기 때문에, 일본에서는 지도자 없이 교본이나 비디오를 보면서 각자 춤을 습득하고 연습을 한다. 이렇게 가무단으로부터 조선학교에 이르기까지 다양한 층의 재일조선인들이 ‘조국’을 직접 접함으로써 북한 무용의 영향도 좀 더 빠르고 직접적으로 받게 된 것으로 생각된다.<sup>36)</sup>

#### 4. ‘한국무용’의 전승: 시장과 주체의 복합성

##### 1) 문화사결과 예능사업 네트워크

총련이 재일조선인 사회 내부에 북한 국가에 의해 공인된 ‘조선무용’을 전승할 주체와 공식적 체계를 일찍부터 구축한 데 비해 민단은 그런 체계를 만들어 내지 못했다. 우선 1960년대까지는 총련에 비해 민단의 조직력이 약했을 뿐 아니라, 굳이 전문예술단을 운영할 명분이나 절박한 이유가 없었다고 생각된다. 일정 정도 제한은 있지만, 한국 예술가들의 왕래는 가능했기에, 그들에게 의존할 수도 있었다.

34) 평양음악무용대학은 최승희 무용연구소를 모체로 한 예술교육 기관으로, 그곳에서 춤, 음악(성악, 기악), 화술 등 여러 가지를 집중적으로 지도받았다. 북한 체제는 길면 2개월, 짧으면 2주일 정도 걸렸는데, 월급은 그대로 나오고, 북한 체제 경비는 모두 총련에서 부담했다. 1984년에 도교가무단에 입단하여 21년간 활동한 KJ씨는 거의 매년 북한에 갔다. 그 중 순수하게 감상만을 목적으로 한 것은 두 차례뿐이며, 나머지는 공연 명목으로 가서 감수도 받고 오곤 했다. 모든 가무단이 매년 북한에 연수를 받으러 갔는지는 확인하지 못했다. 교토 가무단 소속이었던 JH씨에 의하면, 3년 활동한 후 평양 연수를 받는다고 하는데, 이는 지역에 따른 차이인지, 활동 시기에 따른 차이인지 확인하지 못했다.

35) KN씨에 의하면 설맞이 공연은 김정일이 김일성을 위해 만든 것이라 들었으며, 그래서 출연자도 어린이들뿐이라고 한다. KN씨는 초급 6학년 때와 중급 3학년 때 각각 한달 반씩 북한에 체재하며 춤을 배워 일반 관중들 앞에서 공연을 했다. 참가자는 조선학교 학생들을 대상으로 심사를 통해 선발하는데, 화술, 노래, 무용은 항상 뽑고, 가야금은 뽑지 않는 해도 있었다. 학생들이 설맞이 공연에 가는 비용은 개인 부담으로 한 번에 20만 엔이라고 한다.

36) 씨를 비롯하여 조선학교 출신이나 가무단 출신 등 재일조선인 무용가들로부터 북한의 조선무용이 초기와 많이 달라져 속도가 빨라지고 조선 고유의 특성에서 멀어지는 것 같다는 공통된 의견을 들을 수 있었다. 그러나 이번 연구에서는 무용 자체의 변화를 직접 확인하는 데까지는 미치지 못했다.



1960~70년대 일본에서 이루어진 한국무용의 무대공연은 주로 한국의 무용단 혹은 예술단에 의해 이루어졌다. 한국예술단의 공연은 재일조선인이 한국무용을 접할 수 있는 중요한 기회였다. 1958년 조용자, 정인방 등이 참가한 한국예술단의 방일 공연을 출발점으로 하여, 1960년대 들어 한국예술단의 일본 공연이 본격화되었다.<sup>37)</sup> 한국예술단의 방일 공연은 정부 파견에 의한 문화사절로서의 공연에 서부터 재일동포 위문공연에 이르기까지 다양한 경로와 형태로 이루어졌다. 1964년 도쿄올림픽, 1968년 멕시코올림픽 등 국제적인 스포츠 행사나 1965년 한일국교정상화 기념 같은 정치와 관련된 행사 등도 한국민속예술단의 공연 기회를 제공했다. 일본정부나 공적 기관이 초청하는 경우, 한국정부가 파견하는 경우 등도 있지만 민단이나 민단체 단체가 초청자가 되는 경우도 적지 않았다.

한편, 1960년대에는 한국무용을 가르치는 사설 교습소들이 등장했다. 2장에서 보았듯이, 1950년대 한국에서 들어온 1세대 무용가들에 의해 잠깐씩 무용교실이 열린 바 있다(‘조선무용연구소’라는 이름을 내건 경우도 있고 아닌 경우도 있지만). 재일 2세로서는 처음으로 I씨가 1957년에 조선무용연구소를 설립했으나, 재일조선중앙예술단 입단을 위해 1962년에 연구소를 접은 것도 앞 장에서 본 바와 같다. 1960년대에는 한국에서 한국무용가 또는 국악인들이 일본에 와서 교습소를 열었다. 이들은 활동 본거지는 한국에 두고 일본을 오가며 활동했다.<sup>38)</sup> 1960년대에 한국인이 일본에서 한국무용 교습소를 연 것은 어느 정도의 수요가 기대되었기 때문이었을 것이다. JS씨에 의하면 1960년대 한국의 무용가 혹은 국악인에 의해 개설된 연구소로 음악이나 춤을 배우러 온 사람들은 두 부류였다. 하나는 요정이나 클럽 같은 곳에서 일하는 여성들이고, 다른 하나는 한국 전통음악이나 무용에 관심이

37) 민족미학연구소 엮음, 『한국 무용문화와 전통』(강리문 출판평론집 1), 현대미학사, 2001, 249쪽.

38) 강선영은 1963년에 오사카에, 3년 후에는 도쿄에 연구소를 열었다(이세기, 『여유와 금도의 춤—명무 강선영 평전』, 푸른사상, 2003). 한편, JS씨는 1969년 재일동포 위문공연으로 일본을 방문했는데, 그 당시 도쿄 하라주쿠(原宿)의 아오야마도오리(青山通り)에 박귀희가 운영하는 전통예술연구소가 있었다고 한다. 연구소에서는 가야금, 한국무용 등을 가르쳤다.

있는 일반인이다. 이 중 전자가 좀더 중요한 기대 수요층이었을 것으로 추측된다.<sup>39)</sup>  
다음과 같은 JS씨의 말에서 당시 한국무용의 일본 진출의 한 단면을 잘 볼 수 있다.

위문공연을 가면, 그때는 3개월이나 6개월짜리 비자를 내서 가는데 힘들게 가는  
거니까, 위문공연 끝나고 나서 밤무대에서 공연을 하기도 했죠. 위문공연이라는 형  
식은 민단을 통해서 얻지만, 사실상 프로덕션이 모든 것을 도와주었습니다. ……  
그 당시 일본에 간 국악인들은 클럽에 출연한 사람도 많아요. 그 중에는 ○○○ 씨,  
◇◇◇ 씨 같이 지금은 명창, 명무 반열에 오른 유명한 사람들도 많은데, 그걸 드러  
내기 힘들어하는 사람들이 있지요.

JS씨 자신도 기획사를 통해 재일동포 위문공연 목적으로 일본에 들어가 클럽  
무대에 섰으며, 동시에 도쿄 한국학교 무용부 강사로 학생들을 지도하기도 했다. 공  
연 외에 생계를 위해 요식업소 무대에 서는 여성들에게 특별강습회라는 이름으로  
무용이나 가야금 같은 악기를 가르치기도 했다. 1960년대의 일본에 존재했던 한국  
무용연구소는 재일조선인사회에 한국 전통예능이 진출하는 비즈니스 네트워크의  
한 축이라는 성격을 띠고 있었던 것 같다. 당시 한국의 국악인들에게 일본 특히 재  
일조선인 사회는 경제적인 면에서나 전문적인 활동 면에서나 중요한 활로를 제공  
한 듯하다. 당시 아직 전통춤이 무대예술로서의 위상을 확보하지는 못한 상황<sup>40)</sup>에

39) 씨씨는 1950년대 후반 ~ 60년대에 긴시초 '긴류가쿠'라는 조선요리집에서 접대부로 일하는 여성들에게 춤을 가르친 일이  
있다고 한다. 씨씨가 무용연구소를 운영하며 가극단을 돌던 시기 그 요리집에서 창을 하던 사람이 가극단에 들어왔는데,  
그의 부탁으로 얼마간 낮에 그곳으로 춤을 가르치러 다니게 되었다. 조선요리집에서 손님 접대를 하는 아가씨들이 기예  
를 할 필요가 있어 조선춤을 배우려 했던 것이다. 씨씨에 의하면 그곳 여성들은 주로 한국에서 왔다. 이것은 총련계 무용가  
인데도 개인적으로 그런 요청을 받을 만큼, 유흥업소 쪽의 한국무용 수요가 있었다는 것을 시사하는 예피소드라 하겠다.

40) 성기숙에 의하면 적어도 1960년대 말까지는 한국에서 전통춤은 일종의 사회적 공백 상태에 놓여 있었다. 일제기 권변  
에서 춤을 배운 호남류 전통춤의 대명사 이매방이나 한성준의 손녀딸로 조선음악무용연구소를 거치면서 그의 춤 전반을  
물려받아 경향류 전통춤을 승계한 한영숙 등은 1950년대와 60년대 초까지는 순수 전통춤 활동보다는 악극단 활동에 주  
력했고, 한성준류 전통춤을 고스란히 간직한 강선영도 1980년대 이전까지는 순수 전통춤꾼으로서보다는 창작춤 활동에  
주력했다(성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』, 236쪽).

서, 무대의 성격이 ‘순수 예술’을 위한 것인가 ‘상업적’인 것인가는 구분하기가 애매하고 그다지 큰 의미가 없었는지도 모른다.

무용(혹은 전통예능) 교습소는 한국의 국악계 내지 전통예술계와 재일조선인 사회의 네트워크 형성에 중요한 거점 역할을 한 것으로 보인다. 한국의 전통예능인들이 일본에 진출하는 통로 역할, 재일조선인 사회의 흥행 사업에는 재일조선인 사회 내부에서 동원할 수 없는 인적 자원과 예술적 자산을 소개하고 공급해 주는 역할, 일본에 들어와서 일을 하는 사람들 개개인에 대해서는 그 일에 필요한 기예의 습득을 지원하는 역할 등을 하였다.

이렇게 1960년대에는 한국무용은 일종의 예능 사업이나 문화사절로서 일본에 들어왔다. 재일동포 위문공연도 빈번했지만, 사업과 연결되는 경우가 많았고, 순수한 위문공연이라 해도, 그것은 재일조선인을 대상화하는 것일 뿐 재일조선인 사회에 민족무용의 주체를 형성하는 방식은 아니었다.

## 2) 주체형성 : ‘민족성’ 회복 모색과 ‘전통’의 발견

그런 가운데서도 민족문화로서 한국무용을 배우고자 하는 재일조선인들이 있어 주체형성의 싹이 트기 시작했다. 재일 2세들이 성장한 1970년대 들어서 그런 움직임이 눈에 띄기 시작한 것 같다. 재일조선인들이 민단의 부인회나 청년회에 한국무용동호회를 만들어 연습을 하기도 했고, 민단은 연습 장소를 제공하거나 한국무용 강사를 소개하는 등의 지원을 했다.

간사이 한국 YMCA는 1974년에 처음으로 한국에 연수생을 파견하여 한국무용을 공부할 기회를 제공했다. P씨는 1968년 멕시코올림픽에 문화사절로 참가한 예술단이 오사카에 들러 공연을 했을 때 김백봉의 부채춤을 보고 감동하여 한국으로 무용 유학을 가고자 했다. 그러나 당시 김신조 사건으로 정국이 불안하다고 부모님이 반대하여 뜻을 이루지 못했다. YMCA는 그 후에도 계속 무용 유학을 동경하던 P씨의 꿈을 실현시켜 주기 위해 연수생으로 한국에 파견하는 길을 마련해 주

었다. P씨는 한국에서 여러 선생님들로부터 무용과 장구를 배워, 1978년 귀국 후에는 오사카에서 장구교실을 열어 장구를 가르치면서 무용을 잠시 가르치기도 했다. 얼마 후 결혼하여 1980년부터 다시 한국에서 지내게 되었는데 이때 공간사랑에서 열린 김덕수 사물놀이패 공연을 접하게 되었다. 당시 남편을 따라 운동권 학생들이 주로 모이던 교회에 나가고 있었는데, 서양 것이 아닌 우리 노래로 성가대를 만들기 위해 사물놀이의 김용배 선생을 초빙하여 장단을 배웠다. 그 무렵 공간사랑에서 김덕수 사물놀이패 공연이 있어 보러 가게 된 것이다. P씨는 크게 감동하여 김덕수 사물놀이패를 찾아가 배웠고, 귀국 후 도쿄 한국 YMCA에서 장구교실을 열었다.

교실이 개설되자 장구를 배우러 오는 사람들이 생겼고, 그들 가운데 전문 연주자의 길로 나간 사람들도 나왔다. 1984년 이 장구교실의 1기생이 된 C씨는 1990년대 초 2년간 한국에서 어학연수를 하며 사물놀이를 배웠고,<sup>41)</sup> 귀국 후 40세의 나이에 ‘도쿄 사물놀이’라는 그룹을 결성해 5년 동안 활동했다. 그후 지금까지 공연과 강습 활동을 계속하고 있다. 간사이 한국 YMCA에서는 P씨 이후 계속해서 5명 정도의 재일조선인 젊은이들을 한국으로 파견해 한국 전통음악과 무용을 배울 기회를 제공했다. 이들은 귀국 후 재일조선인 문화운동에서 중요한 역할을 담당했다.

전통적 풍물을 음악 중심으로 재구성하여 공연물로 새롭게 양식화한 사물놀이는 1978년 김덕수 사물놀이패가 공간사랑에서 데뷔 공연을 가짐으로써 큰 반향을 불러 일으켰는데, 마침 재일 2세들의 한국 유학이 증가하던 시기와 맞물려 재일 조선인 사회에 큰 영향을 끼치게 되었다. 사물놀이는 이 무렵 사회적으로 새롭게 발견되고 재평가되기 시작한 민속무용들과 함께 ‘전통’이라는 문맥을 형성했고, 공연에서 전통춤들과 한 무대에 서게 되는 일도 많아 민족무용과 불가분의 관계로 재일 조선인 사회에 보급되었다. 1970년대 말 건축가 김수근에 의해 만들어진 공간사랑은 1980년대 한국 문화계에 많은 영향을 끼쳤는데, 당시 공간사랑에서 사물놀

41) 김덕수 사물놀이패에서 배우다가 그 멤버였던 이광수가 평택에 ‘민족 음악원’을 설립하자 그쪽으로 옮겨 배우게 되었다.

이패의 데뷔 무대가 있었을 뿐 아니라, 김소희, 공옥진, 이동안, 김숙자 같은 전통예인들의 무대가 마련되어, 아무도 관심갖지 않아 버려져 있던 전통예술이 무대 위에 올려진 것으로 평가된다. 많은 사람들이 ‘공간’을 통해 이들의 창과 춤을 처음 접하게 되었다.<sup>42)</sup> 이같은 공간의 형성은 민족문화를 알고자 하는 욕구가 있는 재일조선인 젊은이들에게는 찾아갈 만한 장소를 제공하는 의미도 컸다.

1983년 10월 오사카의 이쿠노(生野)구에서 재일조선인의 민족문화제가 탄생한 것은 이상의 흐름과 무관하지 않다고 본다. 남북 대립을 넘어선 공통의 민족적 연대의식과 민족적 아이덴티티 창출을 목적으로 만들어진 ‘이쿠노 민속문화제’에는 농악, 마당극, 민족무용, 민속놀이 등 ‘전통적 민속문화’가 ‘민족적’ 연대의식과 아이덴티티 창출의 매개로서 채용되었다.<sup>43)</sup> 이번 연구는 공연물로 양식화된 무용에 초점을 맞추고, ‘마당’에 대해서는 본격적인 조사를 하지 않았기 때문에 이쿠노 민속문화제가 한국의 문화 조류 혹은 문화운동과 직접적인 연관이 있는지에 대해서는 파악하지 못했으나, 1970년대 후반부터 이 지역에 소재한 YMCA를 통해 한국에 파견된 재일 2세들이 오사카 재일조선인 사회의 문화운동에서 일정한 역할을 했으리라고 추론할 수는 있다.<sup>44)</sup> 그리고, 1980년대 한국에서 큰 파장을 일으키며 등장한 사물놀이는 문화제의 내용을 만들어 가는 데 적지 않은 영향을 끼쳤을 것으로 생각된다. 1984년 김덕수 사물놀이패의 첫 일본 공연 이래 일본에서도 사물놀이에 대한 관심이 커졌는데, 그 영향으로 장구를 배우고자 한국전통무용연구소를 찾는 총련계 동포들도 적지 않았다. 금강산 가극단의 음악에 대해 연구한 유명민에

42) 성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』, 268쪽.

43) 飯田剛史, 『在日コリアンの「祭り」形成と公共有』, 『人文知の新たな総合に向けて』(『グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成』 第二回報告書), 京都大学大学院文学研究科, 2004[[http://www.hmn.bun.kyoto-u.ac.jp/report/2-pdf/3\\_tetsugaku2/3\\_03.pdf](http://www.hmn.bun.kyoto-u.ac.jp/report/2-pdf/3_tetsugaku2/3_03.pdf)].

44) 가와사키 소재 후레이야칸 관장 배중도는 YMCA에서 파견된 젊은이들이 1980년대 재일조선인의 문화운동에서 중심적인 역할을 했다고 하였다. 단, 배중도와 인터뷰 때는 이쿠노 민족문화제를 구체적으로 거론하여 이야기한 것이 아니기 때문에, 직접적인 관련성에 대해서는 확인할 수가 없다.

의하면 금강산 가극단원 등 총련계 예술인들도 사물놀이 공연을 보고 그 장단을 배웠으며 조직 차원의 공연에서는 사물놀이 장단을 연주할 수 없었지만, 민족학급 같은 장에서 사물놀이를 가르치기도 했다고 한다.<sup>45)</sup> 1987년 간사이 한국 YMCA는 김덕수 사물놀이패를 초청하여 나가노(長野)의 미야사무라(美麻村)에서 최초의 사물놀이 워크숍을 열었다. 이후 매년 사물놀이 워크숍이 열려 민족문화에 관심 있는 재일조선인들이 참가하여 사물놀이를 배우고 한국의 예술가들과 교류를 갖게 되었다. 참가자들이 자신의 거주 지역에서 작은 문화패를 만들어 연습과 표현을 위한 교실이나 마당을 꾸리는 쪽으로 발전하기도 하였다.

‘이쿠노 민속문화제’는 재일조선인 사회에 큰 영향을 끼쳐, 1990년대에 각지에서 유사한 민족문화제들이 탄생하는 계기가 되었다.<sup>46)</sup> 이쿠노 민속문화제는 한국·조선적의 재일조선인만 참가할 수 있었고, 일본인은 물론 귀화하여 일본국적을 취득한 조선인도 참가할 수 없었다. 그에 반해 교토의 ‘히가시쿠조마당’(東九條マダン)은 일본인도 참가할 수 있다. 히가시쿠조마당은 이쿠노 민속문화제에 촉발되어 준비를 시작한 지 10년 만에 실현된 축제다. 1986년에 한국의 마당극을 스스로 공연해 보자는 제안에 따라 히가시쿠조를 거점으로 활동하는 민족민중문화패 ‘한마당’이 결성되었고, 이것은 히가시쿠조마당의 실현에 중요한 토대가 되었다. 히가시쿠조마당을 창설한 박실은 일본인 여성과의 결혼을 위해 귀화하여 이름도 일본식으로 변경되었는데, 뒤에 재판을 통해 민족명을 되찾은 재일 2세대. 비슷한 경우의 재일 2세들로 ‘민족명을 되찾는 모임’을 결성하여 10년 가까이 재판 투쟁을 하면서, 국적은 일본이지만 ‘조선인’으로 살 권리를 주장하며 ‘일본적 재일조선인’이라는 개념을 제시한 이들도 있었다.<sup>47)</sup> 한마당 결성 등 히가시쿠조마당을 만들기까지

45) 2009년 5월 1일 인터뷰 구술 내용.

46) 일본에서의 ‘마당’ 축제의 확산에 대해서는 김요자의 「1990년대 이후 ‘마당운동’과 재일한국·조선인의 아이덴티티—‘히가시쿠조(東九條) 마당’을 중심으로」 참조.

47) 이에 대해서는 한영혜, 「민족명」 사용을 통해 보는 재일조선인의 아이덴티티 : ‘민족’의 한계와 새로운 의미」 참조.

의 과정은 민족명 되찾기 운동을 전개하던 시기와 중첩된다. 히가시쿠조마당은 국적에 의한 배제가 아닌 ‘공생’을 지향하며, 장애인이나 피차별부락 출신 등 다양한 소수자들이 참가하고, 와다이코(和太鼓; 일본 전통 북)와 사물놀이가 결합된 ‘와다 사무’를 만들어 연주해 왔다.

재일조선인 사이의 이념과 체제의 경계를 넘어서려는 이쿠노 민족문화제와 한국 조선인과 일본인 등 국적의 경계를 넘어서려는 히가시쿠조마당은 재일조선인의 아이덴티티의 근본적인 고민을 단적으로 표현하는 두 가지 형태라 하겠는데, 어느 쪽이든 사물놀이가 내용의 중요한 부분을 이룬다. 이렇게 지역마다 조금씩 성격의 차이가 있지만 민족문화를 매개로 연대와 아이덴티티를 추구하는 민족문화제 마당이 1990년대에 곳곳에서 탄생하여 1999년 2월 27일 전국 마당회의가 개최되는 등 이들 사이에 네트워크 형성이 모색되기도 하였다.

학교교육의 장에서도 민족문화 마당이 시도되었다. 1970년 무렵부터 일본공립학교 교사들에 의해 전개된 재일조선인교육운동은 각 학교에서 ‘조선문화연구회’(명칭은 다른 경우도 있음)를 탄생시켰는데, 1980년대에는 많은 학교에서 유명무실화된 상태였다. 사물놀이는 이들의 활성화에도 기여하였다. 1990년대 들어서면서 학교의 문화제에서 농악과 사물놀이를 하는 학교가 늘어나 악기도 갖추어지기 시작했다. 한 ‘조선문화연구회’ 지도교사가 재일조선인교육연구회 집회에서 보고한 내용에 따르면,<sup>48)</sup> 그동안은 문화제 같은 행사 직전에 겨우 모여 연습했었는데, 1993년 당시에는 일상적으로 장구 소리가 들리게 되었다. 악기 도입도 진전되어 고교생 몇 명이 모이면 사물놀이가 가능하게 되었다. 여름과 겨울 교류회도 합동으로 하고, 장구를 갖고 회장(會場) 앞이나 역전에서 두드리기도 하는 등 고등학생들이 몇 년 전에는 상상도 못했을 만큼 힘차고 밝아졌다. 또한, 다양한 축제의 장에 초

48) 石塚明子, 「在日韓国朝鮮人高校生交流会を組織して」, 全国在日朝鮮人教育研究協議會 編, 『これからの在日朝鮮人教育』, 1995, 158~164쪽.

청되어 무용이나 농악을 피로할 수 있게 되었다. 2007년에는 민단계 민족학교인 건국학교의 무용부가 한국에서 열린 ‘세계 사물놀이 대회’에서 대통령상을 획득하는 쾌거를 올렸다.

‘마당’이라 불리는 민족문화 축제에서 사물놀이와 함께 가장 많이 행해지는 민족무용은 부채춤이다. 이때방류 승무 이수자인 재일 3세 L씨는 직장 동료의 권유로 이쿠노 민속문화제에 참가해서 부채춤을 추게 된 것이 나중에 무용가의 길을 걷게 된 중요한 계기였다고 한다. 대학 때까지 재일조선인을 만날 기회도 많지 않았고 자신이 재일조선인인 것이 싫었는데, 부채춤을 배우면서 그 춤의 아름다움에 감동했고, 우리 민족이 그렇게 아름다운 춤을 가졌다는 사실에 자부심을 갖게 되었다는 것이다. 이때 L씨가 배운 부채춤, 또는 여러 민족문화 축제에서 행해지는 부채춤이 P씨가 1968년에 보고 감동한 김백봉의 부채춤과 같은 것인지는 확인하지 못했다. 필자가 접한 문헌들에 의거해 볼 때 축제에서 부채춤을 지도하는 강사는 조선학교 관계자인 경우도 있고 민단계 쪽인 경우도 있는데, 이번 조사에서는 춤의 양식까지 검토하지는 못했기 때문에 재일조선인의 부채춤이 어느 계열에 속한 것인지는 알 수 없다.

과거 재일조선인의 ‘민족적인 것’과의 만남은 대개 피차별, 투쟁 등 무겁고 어두운 것을 통해서였다. 일본사회에서 ‘자이니치’(在日)란 무겁고 부담스러워 회피하고 싶은 표상이었다. 부정적인 이미지를 긍정적인 것으로 바꾸기 위해서는 ‘민족’과 만나는 방식(出會わせ方)을 좀더 즐거운 것으로 할 필요가 있었다. 1980년대에 재일조선인이 한국과의 새로운 만남을 통해 발견한 ‘전통’은 그것이 단지 ‘민족’의 ‘전통’이기 때문이 아니라, 개인의 마음을 울리는 무엇을 내포하고 있었기 때문에 널리 받아들여졌다. 밝고 활달한 느낌이라든가 아름다움, 이런 가치들을 내포한 ‘민족문화’였기 때문에, 스스로에게 내면화된 일본사회의 관념, 즉 조선인에 대한 부정적 이미지를 극복할 수 있었다.



### 3) 재일조선인 한국무용가 : 본국과의 새로운 관계

1980년대 말부터 나타나기 시작한 새로운 현상의 하나는 무대예술로서 한국 전통 무용의 부상이다. 이런 현상은 한편으로 재일조선인 2,3세 한국전통무용가들의 탄생, 다른 한편으로 한국에서 이주해 온 뉴커머 한국무용가들의 등장과 관계가 있다.

1990년대 들어 한국에서 ‘중요무형문화재’로 지정된 전통춤을 정식으로 이수한 재일조선인 2세, 3세들이 나타나기 시작했다. 국가에 의해 문화재로 지정됨은 국가 차원에서 보호해야 할 ‘문화적 자산’으로서의 ‘전통예술’임을 입증하는 것으로, 말하자면 ‘민족문화’로서의 정통성과 수준을 국가가 뒷받침하는 셈이다. 한국에서는 1970년대부터 민족예능에 대한 관심이 확산되어, 전통춤에 대해서도 전국의 현상 조사를 통해 무형문화재 지정이 이루어졌다. 전통춤이 처음 문화재로 지정된 것은 1968년 진주검무이나, 전통춤에 대한 사회적 인식의 제고와 확산은 1980년대 이후 대대적인 조사활동의 진전과 더불어 이루어진 것으로 생각된다.<sup>49)</sup> 이 시기는 재일조선인 2세, 3세의 한국유학 내지 방문이 증대한 시기와 겹쳐진다.

이번에 인터뷰를 한 3명의 이수자들은 각각 1989, 1994, 2002년에 이수자격을 획득했다. 조선학교에서 가극단이나 가무단으로 이어지는 조직적 경로를 따라 무용가로 입신하게 되는 총련계 무용가들과 달리 이들은 무용가로 입신하기 위한 길을 개인이 스스로 개척하고 다져가야 했기 때문에, 그 경로가 개인에 따라 다르다. 따라서 이하에서 이들 3명이 이수자가 되기까지의 과정을 간략히 소개한다.

KS씨가 한국에 가서 무용을 본격적으로 배우기 시작한 것은 만 36세 때인

49) 한국에서는 1960년대 후반부터 국가가 전통예능의 문화재 지정, 전국 민속무용경연대회 개최 등 민속문화 보호 육성책을 취했다. 이와 더불어 민속예능 현장에 대한 조사, 발굴을 통해 문화재 지정이 이루어졌다. 전통춤에 관해서는 1968년 진주검무를 필두로 3개가 지정되었다. 1980년대 후반부터 국립문화재연구소에서도 전통춤 현장조사 사업이 실시되어, 1988~1990년에는 전국 13개 지역에서 65명에 달하는 전통무용가를 대상으로 승무와 살풀이춤을 조사했으며, 1992~1994년에는 입춤, 한량무, 검무에 대한 전국적인 조사가 실시되었다. 이러한 개인 연구자들과 국가기관의 현장조사 과정을 통해 1988년에는 강선영류 태평무, 1991년에는 이매방류 살풀이가 중요무형문화재로 지정되었다. 이같은 노력을 바탕으로 한국 전통춤에 대한 책이나 조사보고서 등이 출판되는 것도 1990년대 들어서다. 성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』, 54~69쪽 참조.

1983년이다. 결혼해서 아이도 있을 때였다. 70년대에는 한국에 간다는 것은 생각도 하지 못했고 배울 곳도 없었기 때문에 한국의 유명한 무용가들이 일본에 와서 공연할 때면 무대 뒤나 호텔 로비까지 쫓아가서 배우기도 했다. 1983년 이후 여러 차례 한국을 오가며 전통춤과 음악을 습득했다. 가족 때문에 한 달 이상 체재하기는 어려웠다. 당시 국악인 ○○○선생이 경영하던 비원 앞 여관에 묵으며 배우러 다니기도 했고, 명무전 일본 공연에 참가했던 ◇◇◇선생 댁에 기거하면서 무용을 배우기도 했다. 아침 일찍 일어나 여러 선생님들 교실을 돌며 오전에는 설장구와 북, 오후에는 가야금과 봉산탈춤을 배웠다. 그 뒤에 ◇◇◇선생 댁으로 돌아가 저녁밥 해드리고 밤에 춤 연습을 했다. 기본적으로 선생님 연습을 보면서 몸으로 배우는 식이었고, 사례비는 지금보다 켜졌다. ◇◇◇선생으로부터 이미 태평무를 배웠으나, 문화재로 지정된 후 강선영 선생과 직접 연결되어 태평무를 정식으로 이수했다. 태평무 이수 후에는 도쿄에서 태평무 보존회를 만들어 활동하고 있다.

J씨는 민단 청년회에서 처음 한국무용을 배웠는데 결혼 직후인 1981년에 한국으로 어학연수를 왔다가 무용과 가야금을 배우게 되었다. 여러 선생님들에게서 단기간씩 무용을 배우던 중 당시 한국에 와 있던 소설가 이양지 씨의 소개로 김숙자 선생의 춤을 접하게 되었다. 재일조선인으로서 정신적으로 너무 힘이 들어간 삶을 살아왔는데, 김숙자의 춤은 그 모든 것을 포용하는 듯해 눈물이 흘렀다고 한다. 10개월간 체재하면서 한영숙, 김숙자 등의 전통춤에 빠졌다. 일본으로 돌아간 후 도쿄의 JS씨 가야금 연구소에서 가야금을 배우며 민요와 춤도 배웠고,<sup>50)</sup> 거기서 만난 P씨에게서 사물놀이를 배웠다. 1987년에는 김덕수 사물놀이패, 이매방, 김성훈(동해의 태평소 명인) 등이 일본에 와 공연을 했는데, 그때 공연이 없는 시간에 이매방 선생 연수회를 열어 살풀이 등을 배웠다. 살풀이를 정식으로 이수하게 된 것은

50) JS씨는 1970년대 후반 도쿄에 가야금 연구소를 차렸다. 가야금 연구소지만 무용 교습에 더 많은 시간과 노력을 들였다고 한다. 악기에 비해 무용은 누구나 알기 쉬워 존재감이 금방 전해져 오고, 재일조선인 젊은이들이 좋아했기 때문이다.

회계사로 일하던 남편이 한국 회사로 파견된 1990년부터 1995년 봄까지의 시기다. 한국에 체류할 기회를 얻은 J씨는 주로 이매방 선생에게 가서 춤을 배웠고 귀국 전인 1994년에 재일조선인으로는 처음으로 살풀이를 정식으로 이수했다.

L씨는 대학 졸업 후 오사카에서 직장에 다니던 중 '이쿠노 민속문화제'에 참여하여 '민족'에 눈을 뜬 것이 계기가 되어 1992~3년에 한국에서 어학연수를 하였다. 이쿠노 민속문화제 때 부채춤을 배운 것이 민족무용과의 첫 만남이었던 L씨는 한국 유학 중 우연히 알게 된 J씨의 소개로 이매방 선생에게서 전통춤을 배우게 되었다. L씨는 1980년대 후반 오사카에서 이매방, 김숙자 등 많은 무용가들이 와서 공연하는 것을 보았는데, 이매방 선생의 승무가 단연 매력적이고 인상에 남아 있었다. J씨가 이매방 선생에게 유학생이라 돈이 없어서 작품비는 못낸다고 말해 주어서 월사만 내고 춤을 배웠으며, 그때 못낸 작품비는 나중에 냈다. 지금은 교습 시간이 정해져 있지만 당시는 언제든지 가서 연습할 수가 있었기 때문에, 매일 오후에 가서 저녁까지 연습했고, 때로는 밤 9, 10시까지 연습했다. 일본으로 돌아간 후에도 서울을 오가며 연습을 계속했다. 한국에 가면 이매방 선생 댁에 묵으면서 선생님이 바느질하고 옷 만들고, 자질구레한 일을 하는 옆에서 일상적인 생활을 하면서 춤 연습도 하였다. 1994년 결혼 후 1995년, 1999년에 출산을 하여 연습이 거의 중단되었으나, 둘째 아이 출산 후 곧 다시 이매방 선생에게 가서 연습을 재개했고, 2002년에 선생님의 제안으로 승무를 이수했다.

재일조선인이 본국의 무형문화재 춤의 이수자가 되는 것은 전통예술의 전승자로서의 자격을 인정받는 것인 동시에 한국의 무용가와 대등한 실력의 예술가임을 입증하는 형식적 지표가 된다. 본국에서 수련을 하고 선생님 문하로 이름을 올려 자신의 춤의 뿌리를 명확히 하고 '이수'라는 공식 자격증을 획득하는 것은 가장 확실하게 한국전통무용가로서의 존재증명을 하는 길이다. '선생님의 춤'이라는 '족보 있는' 춤을 이수함으로써 생기는, 민족무용을 매개로 한 귀속감은 총련계 무용가들과 달리 국가 내지 민족에 앞서 스승의 문하에 대해 형성된다. 이수를 한다는

것은 객관적인 지표에 따라 본인이 이수 시기를 판단하여 이루어지는 것이 아니라 스승이 이수를 할 만하다고 판단하여 제안을 함으로써 가능한 것이기 때문에 스승과의 개인적인 관계가 매우 중요하다. 또, 이들 재일조선인 한국무용가들은 본국에서 전통춤을 배우고 이수 자격을 따기까지 무용가로서 입신하기 위한 길을 기본적으로 개인이 스스로 개척하고 만들어 나갔다는 점에서도 총련계 무용가들과 대조적이다. 이들은 한국에 장기 체류하면서 춤을 배우고, 일본에 돌아간 후에도 한국을 오가며 수련을 하였다. 그것은 많은 비용과 에너지를 필요로 하는 과정이다. 이러한 조건은 재일조선인으로서 한국 전통무용을 하는 것이 단순히 '민족의식'으로 환원될 수는 없는, 예술적 계보와 예술가로서의 '프로 의식'을 형성하는 배경이 된다. 이들에게는 '민족'이 단순히 '뿌리'라는 운명적으로 주어진 귀속 대상에 머무르지 않고, '예술'이라는 보편적인 영역을 확보해 주고 이를 통해 자아실현을 할 수 있게 해주는 원천이 된 셈이다.

사실 재일조선인 무용가에게는 그 부분이 명확하게 구분될 수 있는 것은 아니다. J씨는 '프로' 예술가는 실력이 모든 것을 말해 주며 실력을 통해 경쟁에서 이겨야 한다는 신념을 갖고 있다. 그러나, "버선 신고 한복 입고 쪽지고 나서면, 그러한 차림새 자체가 독특한 세계를 형성"하기 때문에 "저절로 운동이 되어 버린다"면서, 이런 점을 자각하고 이용할 때도 있다고 하였다. 예컨대 예술가로서의 자신을 표상하는 여러 가지 항목들을 '민족'적인 것으로 하는 식이다. 하지만, 민족무용이 '예술'이라는 지평에 놓이게 됨으로써 본국 출신 무용가들과도 '자이니치'라는 자신의 위치가 아니라 실력과 예술성을 통해 견주어야 한다.

한국전통무용을 전문 영역으로 하는 예술가로서 내용적·형식적 자원을 본국에서 획득한 재일조선인 무용가들에게 본국과의 관계 설정은 새로운 과제이기도 하다. K씨, J씨, L씨는 이수자가 된 후 한국전통무용가로서 공통된 행보와 더불어 각자의 입장에 따라 다른 방식으로 활동을 해나가고 있는데, 본국과의 관계에 대해서도 서로 다른 입장을 보였다. 그것은 재일조선인 무용가들이 일반적으로 취할 수

있는 방식이라고도 할 수 있을 것이다.

하나는 조직 형성을 통해 본국과의 연계를 더욱 강화하는 것이다. 예를 들어 K씨는 1989년 국악협회 간토지부 설립을 맡았고, 태평무 이수 후에는 ‘중요무형문화제 제92호 태평무 보존회 일본도쿄지부’도 만들었다. 이런 조직은 본국의 국악계(전통예술계) 또는 무용계와의 교류 거점 역할을 할 수 있으며, 일본 내 수요자들에게 신뢰감을 주는 데 도움이 된다. 특정 전통춤(특정 유파의 전통춤)의 보존회가 한국과 일본에서 만들어져 활동하는 경우들이 최근 대두했는데, 이것은 본국과의 네트워크가 형성되는 하나의 방식이다. 무용가 개인이 자신의 무용 스승과의 관계를 매개로 조직 차원의 교류 네트워크를 창출하는 것이라 할 수 있다. 최근 한국 출신의 무용가들이 일본에 들어와 활동하는 경우가 증대함에 따라, 한국 무용계나 전통예술계의 조직이 ‘지부’의 형태로 일본에 진출하고 한일 교류 네트워크에서 한국 출신 무용가들이 주도적 역할을 하게 되는 경우가 늘 것으로 보인다. 최근에는 한국예총의 지부도 설립되었으며, 이 지부 설립을 기해 강습회나 콩쿠르 등 한국무용을 보급하기 위한 활동 구상이 이루어지고 있다.<sup>51)</sup> 오사카에서 활동하는 L씨는 본인이 적극적으로 조직을 만들어 내거나 하지는 않고, 오사카를 중심으로 간사이 쪽에 형성된 이런 네트워크에 어느 정도 연관되어 있다. L씨는 한국의 무용가들과는 교류가 별로 없지만, 일본에 오래 전에 들어와 정착한 한국출신 무용가들<sup>52)</sup>은 재일조선인의 상황을 잘 이해하고, 예술로서의 한국무용의 위상을 확립하려는 의지도 강해서 자신이 한국무용가로서 활동하는 데도 많은 도움이 된다고 생각한다.

본국과 관계 맺는 방식에 대한 또 다른 입장은 본국과 대등한 관계를 추구하는

51) 이는 오사카에서 활동하고 있는 한국 출신 무용가 KH씨의 구술내용에 의거한 것이다.

52) 1980년대 이후 일본에 건너온 무용가들 가운데는 일본에서 결혼하여 정착한 뒤 무용 활동을 하는 사람들이 있다. 무용을 그만두려고 진로 모색을 위해 일본에 왔다가 오히려 일본에서 한국무용을 재개할 동기를 발견한 경우들도 있는데, 생활의 근거를 일본에 둔 이러한 무용가들은 재일조선인과의 관계가 순수하게 한국무용의 보급을 목적으로 한 일종의 ‘사업진출’형 무용가들과는 다른 면을 내포하고 있는 것 같다.

것이다. J씨는 초기에 국악협회에도 참여하는 등 본국 관련 조직에 참가했지만, 본국에서 오는 관련 인사들을 맞이하고 대접해야 하는 등 관행이 부담스럽기도 하고, 예술은 개인이 실력으로 승부하는 것이 본질이라는 생각에 점차 그런 조직에서 멀어졌다. 본국과의 네트워크를 만들려는 노력도 하긴 했지만, 초청을 하는 것이 매우 큰 부담인 데다가 상호적이 아닌 일방적인 관계가 되는 느낌도 있어, 지금은 일본 내에서 열심히 실력을 키우는 데 중점을 두고 있다. 최근 일본에서 활동하는 이른바 ‘뉴커머’ 무용가들이 대두했는데, 서로 경쟁하면서 발전할 수 있다고 생각한다.

본국 무용가들과 관련 조직의 일본 진출은 예술로서의 한국무용의 위상 확립과 저변 확대에 큰 힘이 된다. ‘한류’ 확산을 위한 정부 차원의 지원도 기대할 수 있다. 재일조선인 한국무용가로서도 그것은 매우 바람직한 현상이다. 그러나 그런 흐름 속에서 재일조선인이라는 위치는 어떤 것인지 다시 한번 생각하게 된다. 이들은 한국무용 공연이 들어가는 주요 행사들에 주로 본국 무용가들이 초청된다거나, 일본에서의 한국무용 공연을 지원하는 프로그램도 예컨대 본국 무용가 초청 경비 같은 것에 대해서만 지원이 이뤄지고 재일조선인 무용가 자신의 활동을 지원하는 것은 없다거나, 등등 개인적인 의견으로 재일조선인의 ‘소외감’을 표출하기도 했다.

이념형적으로는 재일조선인이지만 한국무용가로서 본국의 무용계의 일부로 통합되어 ‘한국무용’이라는 ‘보편’을 일본에서 구현하는 길과, 본국과의 네트워크를 유지하면서도 ‘재일조선인’ 무용가로서의 독자적인 정체성을 갖는 무용계를 구축하는 길이 있을 수 있다. 민족무용 중에서도 ‘전통’이라는 영역이기 때문에 더욱 더 본국과의 관계설정이 어려운 과제인지도 모른다.

## 5. 결론

무대공연물로 양식화된 민족무용은 해방 후 일본에 일시 체류한 본국 출신 무용가들에 의해 재일조선인 2세에게 전해졌고, 이후 본국에 의존하면서 전개되었다. 본

론에서 고찰한 민족무용의 전승 양상을 요약하면 다음과 같다.

일반인의 해외여행이나 민간교류가 극히 제한되었던 시절, 재일조선인 사회에서는 ‘조선무용’이 민족무용의 대명사라 해도 과언이 아닐 만큼 ‘조선무용’과 ‘한국무용’은 존재감과 위상에 큰 차이가 있었다. 적어도 1970년대까지 ‘조선무용’이 전문 무용단과 교육체계를 갖추고 사회주의 예술로서의 위상을 자랑한 데 비해 ‘한국무용’은 그런 시스템을 갖추지 못했다. 북한은 국가가 공인하는 무용양식과 작품들을 총련 산하의 가극단-가무단-조선학교로 이어지는 전승 체계를 통해 재일조선인 사회에 전했으며, 이 핵심적인 전승 주체들은 국가(국가를 대행하는 총련)에 의해 운영되었다. 일본과의 외교관계가 없는 북한의 예술가들은 일본에 들어갈 수 없었기 때문에 일본에 합법적 체류가 가능한 재일조선인을 국민화하고 북한의 해외 국립예술단으로 조직화하여 이들로 하여금 국가적인 사업으로서 예술 활동을 전개하도록 하였다. 반면, 사회주의 체제와 달리 한국에서는 예술이 국가의 직접 통제 하에 있지 않았으며, 한국 예술가들의 일본 입국이 가능했기 때문에 일본에서 전문적인 ‘한국무용’은 주로 한국의 무용가들에 의해 수행되었다. 또한 민간 경로를 통한 한국무용의 유입은 일본에서의 수요의 영향을 받을 수밖에 없었고, 이는 재일조선인 사회에서 ‘한국무용’의 존재 방식에 영향을 끼쳤다. 총련과 민단이라는 두 민족단체의 역량이 적어도 1960년대까지는 현격하게 차이가 있었던 것도 재일조선인 사회 내부에서 민족무용가를 길러내는 시스템이나 전문적인 무용단의 존재가 총련계와 민단계 사이에 이렇게 다르게 나타난 중요한 요인이 되었을 것이다.

재일조선인 사회의 민족무용의 지형은 1980년대부터 서서히 변화하기 시작하여, 1990년대 이후 ‘조선무용’과 ‘한국무용’의 영향력이 역전되는 양상을 보이게 되었다. 민족문화 습득을 위한 한국 유학의 증대와 더불어, 재일 2세, 3세들이 한국에서 새로운 ‘전통’을 발견하고 일본에서 수행하고 확산시키는 역할을 하였다. 재일조선인 가운데서 전문적인 ‘한국전통무용가’들이 탄생했고, 재일조선인 사회 내부에서 무용가를 기르는 장들이 마련되기 시작했으며, 한국으로부터 무용가를 초

청하여 워크숍이나 강습회를 갖는 등 본국 무용가들과의 상호 교류가 확대되었다. 한편, 한국에서 일본으로 건너간 ‘뉴커머’ 한국무용가들이 일본에 정착하여 활동하는 경우도 나타났다. 이런 과정들을 통해 ‘한국전통무용’은 일본에서 새롭게 예술로서 자리매김되기에 이르렀다. ‘한국무용’의 새로운 상황은 재일조선인 사회와 본국 사이의 경계를 넘나드는 사람들과 그들이 만드는 네트워크에 의해 만들어졌다. 물론 그 배경에는 국가의 경제력이나 정치적 위상 변화, 일본과의 관계, 전통문화와 관련된 정부의 정책 등 다양한 요인이 있다. 그러나, 그런 배경 요인 혹은 거시적 조건이 직접 이와 같은 현상을 낳는 것은 아니다. 이를 구체적으로 실현시키는 행위자들의 실천이 있어야만 한다.

이번 연구를 위해 필자가 만난 재일조선인 무용가들은 누구도 단순히 민족의식 때문에 민족무용을 하게 된 것은 아니었다. 이들의 공통점은 춤을 좋아한다는 것, 처음 민족무용을 보았을 때 그 춤이 너무 아름다워서 다시 찾게 되었다는 것이다. 민족무용은 그들에게 결핍된 부분을 채워 주었고, 자신의 존재를 긍정하면서 살아갈 수 있는 ‘진로’를 제공해 주었다. 예컨대 재일조선인 문학가들이 ‘일본어’로 자신의 존재를 표현해야 하는 데서 느꼈던 곤혹감이 이들에게는 없다. “버선 신고 한복 입고 쪽지고 나서면, 그러한 차림새 자체가 독특한 세계를 형성”한다는 J씨의 말처럼 이들이 취하는 형식 자체가 내용을 채워 주기 때문이다.

그러나 민족무용은 이들을 채워 주면서, 동시에 새로운 결핍을 만들어 낸다. 재일 2세 원로 무용가 I 씨는 “일본땅에서 낳아 일본에서 자랐기 때문에 조선의 맛을 못 낸다는 것이 안타까웠고, 민족무용을 하려면 조국의 흠냄새가 나는 춤을 춰야 한다고 생각했다”고 하였다. 한 재일 3세 무용가는 “한국에 살고 있으면 살고 있는 것 만으로도 전해지는 분위기, 공기 등”을 “재일조선인들은 일부러 찾아다녀야 하는” 안타까움을 말했고, 다른 재일 2세 무용가는 “한국의 관객 앞에서 춤추고 싶어요. 따뜻함을 느껴서”, 그런데 “어떻게 하면 한국에서 춤을 출 수 있을지 모르겠어요”라고 본국과의 거리를 ‘그리움’과 ‘애잔함’으로 표현했다. 재일 1세나 본국의 동



포들, 일본인들이 당연히 가지고 있는 존재의 한 근원이 이들에게는 결핍되어 있었다. 민족무용가로서 자신의 예술성을 확보하려면 “살아가면서 느끼는 분위기, 공기, 흠냄새” 같은 것들이 충전되어야 한다. 본국과의 물리적 거리는 그것을 어렵게 한다. 이들에게는 예술가로서의 아이덴티티와 민족 아이덴티티는 불가분하게 연결되는데, 여기서 ‘민족’이란 사상도 이념도 아닌 삶 그 자체이다. 그 ‘결핍’은 예술성의 부족 내지 미성숙으로 귀결되는 것이기 때문에, 이들은 ‘민족적인 것’을 구하게 된다. ‘홍모노’(本物; 진짜배기)로 인정받는가 여부는 ‘민족’과 ‘예술’이 중첩되는 지점이다. 이런 상황은 이들이 본국의 무용가 내지 무용계와의 관계에서 상대적으로 열등한 위치에 놓이고, 의존적·종속적인 관계에 놓일 가능성을 높여 준다.

이번 연구에서 충분히 탐구하지 못했지만 연구과정에서 포착된 흥미로운 점 몇 가지를 후속 연구과제로 남겨 두고자 한다. 그것은 다음과 같은 현상들이다.

첫째는, 한국에서 새로운 ‘전통’의 발견이 이루어짐에 따라, ‘조선무용’의 ‘민족성’을 상대화하는 인식이 대두했다는 점이다. 이번 현지조사 과정에서 “민족무용의 본류는 민단계”라든가, “‘조선무용’은 민족적인 전통에서 멀어졌다”든가 하는 이야기들을 조선무용을 하는 사람들로부터도 들을 수 있었다. 원로 조선무용가 1씨도 “한국처럼 전통무용을 보존하면 멋, 특징을 보존할 수 있는데, 북은 사회제도가 달라지면 낡은 것을 버리고 사고방식도 바뀌야 한다고 생각해서” 그렇지 못했다고 아쉬움을 표했다.<sup>53)</sup> 이렇게 오늘날 ‘전통’이라는 개념이 재일조선인 사회의 ‘민족’ 담론에 어떻게 영향을 끼치는지 주목할 만하다.

두번째는, 새로운 ‘월경’과 ‘융합’ 현상이 일어나고 있다는 점이다. ‘조선’에서 ‘한국’으로의 월경 현상도 나타났다. ‘조선무용’을 하던 총련계 무용가들이 ‘한국무용’을 배우거나 ‘한국무용’으로 전환하는 경우가 증가하고, 가극단이나 가무단을

53) 1씨는 최근 10년 정도 북한에서도 변화가 있어 조선 정단, 조선맛, 리듬에 대한 연구도 많이 하게 되었다면서, 그런데 그것을 모르고 지방의 가무단에서 활동하다가 그만두면 한국무용으로 바꾸는 경향이 있다고 안타까워했다. ‘전통’이라는 것이 총련계 무용가들 사이에서도 민족무용의 핵심적인 개념으로 담론화되고 있음을 시사하는 것으로 생각된다.

그만둔 무용가들이 ‘한국무용’으로 새로운 활로를 찾거나, 나아가 ‘한국무용’을 매개로 해서 국적을 한국으로 바꾸는 경우도 종종 나타나게 되었다. 역으로 ‘한국무용’에서 ‘조선무용’으로 전환하는 경우는 없지만, 조선무용가와 한국무용가가 서로 배우기를 통해 합동무대를 만들기도 한다. 거기에는 북일관계의 악화와 북한의 경제사정 악화라는 배경 요인도 작동하지만, 양식화된 ‘조선무용’과 ‘한국전통무용’의 내재적 특징이나 개인의 자아실현 모색, 그러한 ‘월경’과 ‘융합’을 가능하게 하는 토대나 네트워크의 형성 등 다양한 요인이 관련되어 있으리라 본다. ‘조선’과 ‘한국’뿐 아니라 ‘일본’과 ‘한국’ 또는 ‘조선’ 사이에도 ‘월경’과 ‘융합’이 시도되고 있다.

세번째는, 전통예술을 매개로 재일조선인과 한국 사회 사이에 다양한 네트워크가 형성되어 있다는 점이다. 그 네트워크는 한국 내의 다양한 지역에 걸쳐 있으며 조선적 재일조선인들도 상당수 이러한 네트워크를 통해 한국과 교류를 하고 있는 것으로 보인다. 그리고 이런 네트워크와 전통예술이 이들에게 ‘조국’의 의미 변화를 야기하기도 한다.

이 글에서는 총련계와 민단계를 포괄하는 재일조선인 사회의 민족무용 전승 양상을 민족무용 지형의 변화를 중심으로 그려내는 데 주안점이 두어져, 각 시기 주체, 체계 등에 대한 분석이 치밀하게 이루어지지 못한 한계가 있다. 향후 발전시켜야 할 과제로 삼고자 한다.